

Piotr Kulpa

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## PERFORMATYWNY ZWROT OD TEATRU KU TEORII INTERPRETACJI

**Jakub Papuczys, *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*,  
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.**

Obraz świata jako teatru to klasyczny i wyjątkowo płodny motyw wykorzystywany przez wielu artystów na przestrzeni dziejów. Wydawałoby się, że jest on już wyczerpany, a zwłaszcza w badaniach naukowych jako całkowicie bezużyteczny powinien pozostać na uboczu. Stało się jednak inaczej. Postrzeganie rzeczywistości w kategoriach przedstawienia teatralnego wkroczyło do przestrzeni akademickiej w latach 50. XX wieku pod współczesną postacią performansu i od razu zaczęło się cieszyć niespotykaną wręcz popularnością. Dziś, jak się zdaje, zaplecze teoretyczne zostało już zbudowane, dlatego nadszedł czas na interpretacyjną praktykę. W Polsce, gdzie badania performatywne zaczęły się prężnie rozwijać dopiero w XXI stuleciu, warto na polu praktyki wyróżnić m.in. antologię prac pod redakcją Katarzyny Skowronek i Katarzyny Leszczyńskiej *Performatywne wymiary kultury*, publikację Artura Dudy *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* czy

pokonferencyjny tom pod redakcją Ewy Bal i Wandy Świątkowskiej *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Moim zdaniem najlepszą publikacją wykorzystującą na naszym gruncie z ogromnym rozmachem i swobodą osiągnięcia performatyki jest praca Jakuba Papuczysa *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, której chciałbym poświęcić tę recenzję.

Autor w swojej książce usiłuje odpowiedzieć na pytanie, „dlaczego sport tak z pozoru nieciekawym, nudnym i monotony, pozbawionym wszelkiego napięcia oraz spektakularności stał się tak wielkim wydarzeniem społecznym”<sup>1</sup>. Już na samym wstępie stawia zatem pytanie kluczowe dla współczesnej kultury, w której, jak pisze Marvin Carlson, nastąpiło „przesu-

<sup>1</sup> J. Papuczys, *Tour de France jako przedstawienie kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 9. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

nięcie od «co» do «jak»<sup>2</sup>. Nie jest ważne to, co badany materiał sobą reprezentuje, lecz jak on został stworzony oraz w jaki sposób można go interpretować i poznać przez jego „działanie”. W kontekście omawianej w recenzji publikacji nie mniej istotne okażą się słowa Christophera Prendergasta, który mówi o przeformułowaniu we współczesnym świecie pojęcia reprezentacji: „w tradycyjnym ujęciu reprezentacji uwaga skierowana jest na to, co przedstawione, podczas gdy we współczesnej teorii chodzi raczej o proces przedstawiania, pytanie, kto przedstawia, kto określa i kontroluje pole przedstawiania”<sup>3</sup>.

Aby właściwie zrozumieć i wyjaśnić popularność największego „kolarskiego spektaklu”, Papuczys cofa się do XIX-wiecznej rzeczywistości pierwszych cyklistów, a także, wybiegając jeszcze dalej w przeszłość, do XVIII-wiecznego wynalezienia i udoskonalania silnika parowego. Zdaniem badacza przemiany społeczne wywarły ogromny wpływ na ostateczny kształt wyścigu, który po raz pierwszy wyruszył w 1903 roku. Rower był początkowo odbierany jako fascynujący emblemat nowoczesności. Papuczys podkreśla, że „rower dużo lepiej niż kolej nadawał się do przedstawienia potęgi ludzkich możliwości w walce z naturą” (s. 21). Autor,

pisząc o fenomenie wielkiego społecznego spektaklu, zaznacza, że „choć postęp techniczny dokonywał się na całym świecie, to właśnie kultura francuska pod koniec XIX wieku stworzyła dogodne warunki, by efektywnie i efektownie go opakować i na rozmaite sposoby przedstawiać” (s. 28). Niebagatelną rolę miały odegrać tutaj organizowane z największym rozmachem w Paryżu dwie wielkie wystawy światowe, w 1889 i 1900 roku, które zdaniem Papuczysa przygotowały grunt dla innego ogromnego przedstawienia – Tour de France.

Badacz powieła spostrzeżenie Marvina Carlsona, że istotnym wydarzeniem, które przyczyniło się do mody na organizowanie wielkich widowisk, była wojna francusko-pruska (s. 34). Na przełomie wieków społeczeństwo francuskie było podzielone na dwa wrogie obozy, czego symbolem, jak interesująco przekonuje Papuczys, miała być wyjątkowo głośna w tamtych czasach sprawa Dreyfusa, którą uznać można również za bezpośrednią przyczynę organizacji wyścigu mającego zjednoczyć zwaśniony naród. Co istotne, jednym z najważniejszych zadań performansu kulturowego jest właśnie scalenie wspólnoty, natomiast, jak dodaje McKenzie, przed każdym performansem stoi wyzwanie społecznej skuteczności. Przedstawienie kulturowe ma w pewnym stopniu nas przekształcać, abyśmy pod innymi względami mogli pozostać niezmienni<sup>4</sup>. Zdaniem Papuczysa wielkie narodowe przedstawienie miało pokazać Francuzom, że zatracenie

<sup>2</sup> M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 19.

<sup>3</sup> C. Prendergast, *The Triangle of Representation*, Columbia University Press, New York 2000, s. 11, cyt. za: M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012, s. 318.

<sup>4</sup> Zob. M. Carlson, *Performans*, *op. cit.*, s. 51; J. McKenzie *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 37–40.

i poświęcenie jest możliwe, a wysiłek fizyczny miał odbudować w obywatelach utraconego po ostatnich porażkach ducha walki (s. 36–39). Tour de France ma być, w myśl teorii dramatu społecznego Victora Turnera, ostatnią fazą przemian i prowadzić do reintegracji podzielonej wspólnoty (s. 43).

Równie interesująca co rys historyczny, jest w książce próba interpretacji wyścigu jako epepei. Pierwszy właśnie w ten sposób miał określić rywalizację w 1957 roku Roland Barthes, szukając dla niego analogii w *Odysei* Homera (s. 67–68). Innym razem francuski myśliciel pisze o Mont Vontoux – jednym z legendarnych podjazdów pokonywanych podczas wyścigu – i nazywa go bogiem Zła, z którym kolarz staje do walki o zbawienie (s. 65). Papuczys twórczo rozwija tę myśl, przytaczając szereg przykładów i dookreśleń. W dalszym ciągu wywodu uznaje, że dzisiejszy kształt Tour de France został uformowany przez prasę, ponieważ w pierwszych latach większość publiczności to za jej pośrednictwem śledziła przebieg wyścigu. Polski badacz powołuje się na słowa Benedicta Andersona, który stwierdza, że prasa posiada moc jednoczącą wspólnotę, a w przypadku francuskiego wyścigu wspomniany wpływ był tym większy, że relacje ze zmagania były utrzymane w podniosłym, literackim stylu, a w ich fabule nie brakowało przede wszystkim opisów walk herosów i odwołań do historii narodu (s. 55–57).

Tutaj docieramy do miejsca, w którym Tour de France zostaje określony mianem performansu pamięci. Wyścig od samego początku odwiedzał ważne z historycznej perspektywy miejsca,

ale zarazem kreował wyidealizowany i wyjątkowo spójny obraz przyszłości, przypominając wyłącznie wielkie zwycięstwa, a także honorując jedynie nieskazitelnymi bohaterów całego narodu. W odróżnieniu od innych widowisk, takich jak spektakle teatralne czy mecze piłki nożnej, podczas Wielkiej Pętli sceną jest cały kraj, dzięki czemu przedstawienie o potędze Francji dosłownie dociera do domów obywateli. Wyścig nie tylko przypomina historię, ale tworzy ją na oczach ludzi, w czym, według Papuczysa, tkwi jego prawdziwy performatywny potencjał (s. 90–93).

Tour de France jako widowisko, jak przekonuje badacz, w sposób najbardziej pełny odbierać można za pośrednictwem telewizji, choć utarło się już przekonanie, że wszelkie performanse powinno się oglądać w sposób jak najmniej za pośrednictwem. Telewizyjną transmisję uzupełniają liczne wywiady oraz filmy o przygotowaniach zawodników, co nasuwa luźne skojarzenie z rodzajem telenoweli. Jest to swoisty znak czasów, ale autor stara się przekonywać, że porządek codzienny i epepeiczny w tego typu performansie nie wchodzi sobie w drogę (s. 111–117). Wyścig Dookoła Francji rozgrywany jest według dokładnie zaplanowanego scenariusza, napisanego zgodnie z klasyczną koncepcją Gustava Freytaga. Papuczys wyjątkowo sprawnie odnajduje w przebiegu wyścigu kolejne elementy przedstawienia: ekspozycję, rozwój akcji, punkt kulminacyjny, rozwiązanie akcji oraz zakończenie (s. 130).

Omawiana książka tylko z pozoru dotyczy zagadnień bardzo niszowych – związków sportu i teatru, ale w rzeczywistości okazuje się refleksją otwartą

na różnorodne perspektywy, obrazującą ogólne przemiany w tendencjach podejmowanych przez współczesną myśl humanistyczną, która, być może wbrew pozorom, odnosi się również do podstaw naszej cywilizacji. Interesujące spostrzeżenie w odniesieniu do omawianego tematu poczynił Richard Schechner, który zauważył, że już w sanskrycie istniało słowo („lila”), które jednocześnie oznaczało zabawę, sport albo dramat<sup>5</sup>. Badania performatywne mają m.in. na celu uświadomienie nam, że otaczająca nas rzeczywistość jest silniej związana z teatrem, niż nam się dotąd wydawało. Dawniej, jak podkreśla Huizinga, metafora *theatrum mundi* była użyteczna do opisu świata, ale okazała się zbyt silnie związana z motywem *vanitas*, później natomiast holenderski uczony usiłował dowieść, że u podstaw kultury leży zabawa<sup>6</sup>. Dziś powiedzielibyśmy o teatrze, który wychodzi na ulice nie tylko, żeby się umartwiać lub bawić, lecz aby coś reprezentować – zmieniać rzeczywistość, a innym razem ją utwierdzać.

Papuczys z założenia uznaje Tour de France za hybrydyczny typ performansu (s. 11–12), co, jak starałem się do tej pory dowodzić, jest twierdzeniem w książce dość sprawnie udokumentowanym. Żałuję jednak, że autor, po dokonaniu szczegółowej analizy wpływu wielu rodzajów performansu na francuski wyścig, nie pokusił się o, z pewnością wymagającą odwagi, próbę wy-

boru spośród nich dominującej podczas Wielkiej Pętli odmiany przedstawienia. Sądzę, że chcąc dokonać tego wyboru, musielibyśmy skupić się na początkach sztuki performansu, kiedy to interesowano się zwłaszcza ekspresyjnymi właściwościami ciała. Istotą „spektaklu” zaś był wówczas sam proces tworzenia i forma wyrazu, natomiast jego treść i wymowa odchodziły na dalszy plan, o ile w ogóle ktokolwiek miał je na uwadze<sup>7</sup>. Najbardziej fascynującym elementem Tour de France, co podkreśla Roland Barthes, jest właśnie obserwacja ludzkiego ciała, które doprowadzane jest do sytuacji granicznych. Dla przykładu legendarny podjazd Mont Ventoux według Barthes’a „domaga się niesprawiedliwej daniny cierpienia”<sup>8</sup>. Rywalizacja, zdaniem badacza, przypomina bitwę, podczas której nie dochodzi do starć, a pomimo tego „rycerze” wciąż ryzykują swoim zdrowiem i życiem na oczach widowni z bliska przyglądającej się ich cierpieniu. Tour de France jest więc pierwotnym performansem, który w centrum stawia ludzkie ciało podlegające dokuczliwym, choć dobrowolnym torturom, pozbawionym głębszych sensów. Ten performans ma tworzyć się na oczach widzów, szokować, imponować i nie pozwalać na to, aby ktoś mógł przejść obok niego obojętnie.

Po lekturze książki Papuczysa nie trudno oddać się rozważaniom nad ciągiem dalszym jego opowieści. Autor pisze w epilogu, że omawiana praca była dla niego również „rodzajem przy-

<sup>5</sup> R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Volumen, Warszawa 2000, s. 35–36.

<sup>6</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2007, s. 17.

<sup>7</sup> Zob. M. Carlson, *Performans*, *op. cit.*, s. 167.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 148.

gotowania gruntu” (s. 179) przed analizą naszego rodzimego Wyścigu Pokoju. Wydaje się jednak, że za pomocą podobnego instrumentarium badawczego można byłoby zinterpretować inne kolarskie wydarzenia. Nasuwają mi się tutaj rozmaite skojarzenia. Myślę m.in. o rowerowych Masach Krytycznych będących barwnymi happeningami, korowodami pełnymi ciekawych przebrań, transparentów i dźwięków, które Susan Blickstein i Susan Hanson nazwały wprost „teatrem na ulicy”<sup>9</sup>. Jestem przekonany, że warto byłoby także rozwinąć myśl jedynie zasygnalizowaną przez Papuczysa odnośnie do pierwszych XIX-wiecznych rowerowych przejażdżek, które same w sobie odgrywały rolę pewnego przedstawienia. Paul Smethurst pisze, że w pierwszych latach widok rowerów na ulicach największych europejskich miast był często opisywany jako przedstawienie cyrkowe oraz brytyjski music hall, czyli widowisko teatralne łączące w sobie występy aktorów, akrobatów, muzyków i parodystów<sup>10</sup>. W pierwszych latach funkcjonowania kultury rowerowej związek cyklizmu z teatrem wydawał się niepodważalny. W czasopiśmie „Cyklista” w 1896 roku zorganizowano ankietę zatytułowaną „Teatr o rowerze”, w której jeden z przedstawicieli środowiska przekonywał, że jazda na rowerze jest gimnastyką przydatną dla aktorów,

ponieważ zapewnia im ona swobodę ruchów<sup>11</sup>. W innym numerze dziennikarze donosili o spektaklu pod tytułem „Cykliści” w całości granym na rowerach, przygotowywanym przez berlińską grupę teatralną, którego sceną finałową miał być „balet nie odtańczony lecz... odjeżdżony na maszynach”<sup>12</sup>.

Papuczys wyraża na zakończenie, jak widać niebezpiecznie, nadzieję, że wypracowana metoda performatywnego oglądu na sportowe wydarzenia okaże się użyteczna nie tylko podczas analizy kolejnych kolarskich wyścigów. Po lekturze książki z czystym sumieniem można się z tą tezą zgodzić, niecierpliwie oczekując kolejnych interpretacji kulturowych przedstawień, zwłaszcza autorstwa Papuczysa. Potencjalne pole badawcze wydaje się nieograniczone, jeśli zgodzić się z Marvinem Carlsonem, że każdą, zwłaszcza społeczną, ludzką działalność można uznać za performans<sup>13</sup>. Potwierdza to zdanie Goffman, który uznaje, że publiczność podczas występu nie jest konieczna, ponieważ „jednostka może być widownią dla samej siebie albo może wyobrazić sobie, że widownia jest obecna”<sup>14</sup>. Pora więc odpowiedzieć na wezwanie McKenziego (*Performuj albo...*) i oddać się w wir performatywnych analiz.

<sup>9</sup> Zob. Z. Furness, *Critical Mass Rides Against Car Culture*, w: *Cycling: Philosophy for Everyone: A Philosophical Tour de Force*, red. J. Ilundáin-Agurruza, M.W. Austin, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, s. 136.

<sup>10</sup> P. Smethurst, *The Bicycle: Towards a Global History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, s. 68.

<sup>11</sup> *Teatr o rowerze*, „Cyklista. Tygodnik ilustrowany sportowi cyklowemu poświęcony” 1896, nr 1, s. 12–15.

<sup>12</sup> *Kroniczka sportowa*, „Cyklista. Tygodnik ilustrowany sportowi cyklowemu poświęcony” 1896, nr 9, s. 10.

<sup>13</sup> M. Carlson, *Performans*, *op. cit.*, s. 28.

<sup>14</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2008, s. 112.